

BAROKK ÉLETÉRZÉS, BAROKK DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZMŰVÉSZET

A napjainkban általánosan elfogadott periodizáció szerint *barokknak* az európai művészet 1570 és 1750 közé eső szakaszát tekinthetjük. Az európai művészetben az országonkénti korszakolási módosulások, eltérések ellenére a barokk ez alatt a mintegy kétszáz év leforgása alatt a klasszicizmussal csaknem egy időben lép fel, és ellentétessége dacára összekeveredik. Szerb Antal nevezetes művének, *A világirodalom történetének* a barokkról szóló fejezetében frappánsan így fogalmazza meg e nagy korszak ellentmondásosságának lényegét:

„A *renaissance* a művészetek és a gondolkodás történetében két ellentétes irányban hatott tovább: részben felszabadította a képzeletet, és szertelenségek felé ragadta, részben éppen ellenkezőleg, szigorú szabályok közé szorította. A *renaissance* előbbi következménye a *barokk*, az utóbbi a *klasszicizmus*.”

Pregnánsan mutatkozik meg a „szertelenségek” és „merev szabályok” ellentétének művészi megnyilvánulása a kor irodalmához, zeneirodalmához oly szoros szállal kötődő *színházművészetben*. A barokk megítélése mint minden művészeti ágban, a dráma- és színházművészet esetében is nagy változást mutat. Napjainkban a barokk művészetet, így a barokk színházat is semmiképpen sem tekinthetjük a reneszánsz elfajulásának, sokkal inkább a reneszánszt megelőző középkori, pontosabban későközépkori gótikus szellem folytatásának és kiteljesedésének.

Okoskodásunkban megerősít bennünket a XX. század egyik nagy gondolkodója, Oswald Spengler is, aki úgy véli, a reneszánsz csak szép közjáték, de a nyugati kultúra igazi útvonala a gótikából a barokkba vezet.

Így kell lennie, mert máskülönben hogyan értelmezhetnénk az európai kultúr- és művészettörténet a megjelölt periódusban szimultán megnyilvánuló, ellentmondásosnak tűnő jelenségeinek a felszín alatt oly sok rokon vonását.

Mert vajon a nagy barokk korszakban mi a közös a spanyol Calderón vallásos misztikus irracionális világában és a francia klasszicista tragédia világos, értelemre ható szerkesztésmódjában, mely híven betartja a Boileau *l'Art poétique*-jében megfogalmazott kánoni szigorúságú hármas egység szabályát? Mi köze lehet a bonyolult színpadi mechanikát felvonultató *barokk világszínháznak* és az új műfajnak, a látványos, énekes-zenétáncos *operának* Racine puritán színpadon megszólaltatott tragédiáihoz, ahol kikristályosodott drámai formában a lélek mélysége tárul fel, szigorúan csak a költői szöveg értelmére és zenével rokon akusztikájára épülve? Vajon nem barokkosan túlbujánczó, monumentális szenvedélyek dúlnak-e a szigorú formai fegyelem klasszikus álarcában? S vajon a bonyolult, dús forma nem nagyobb belső érzelmi és gondolati rendet, derűsebb életérzést takar, harmónikusabb mögöttes tartalmat sejtet?

Íme problémafelvetésünk lehetséges kérdései, amelyek megválaszolásához megkíséreljük a spanyol Siglo d'Oro dráma és színházművészetének és a francia Grand Siècle adekvát jelenségeinek elemző összehasonlítását.

Induljunk el a kezdetektől, tehát az 1600-as évek elejétől!

A XVII. század második évtizede, 1616, Shakespeare halálának a dátuma. Fellépése, drámaírói, színházi tevékenységének jelentős periódusa még a 16. századra esett. A 17. század elején, az angol reneszánsz színpad virágzásának tetőpontján az újabb nagy színházi korszaknak már nem a szigetország színpadai szolgálnak alkotóműhelyül. Anglia után Spanyolország, ezt követően pedig Franciaország kerül a dráma és színházművészet fejlődésének fővonalába. A reneszánsz idején nagyjából egynemű törekvésekben, aránylag hasonló színházformákban törtek elő a felszabadult erők, nagy egyéniségek támadtak mindenfelé. A XVII. században az európai színpad és a dráma formái korántsem egyneműek, még csak nem is hasonlók. Az, amit összefoglaló néven *barokk színháznak* nevezzünk – beleértve a kor *drámairodalmát*, *színházesztétikáját* s *színpadtechnikáját* – a 17. században jött létre, s történeti fejlődésének fővonala földrajzilag különböző, egymástól távol eső helyeken alakult ki. A színpad főleg a Habsburgok uralma alatt álló olasz, spanyol, délnémet, osztrák területeken gazdagodott, a dráma és a drámaesztétika Franciaországban jutott a legnagyobb tökéletességre, az opera Itáliából indult hódító útjára.

A XVII. század *színpadi stílusát* az előbbi területeken – a kor képzőművészeti stílusához hasonlóan – sokan *barokknak* szokták nevezni, még a francia „Grand Siècle” színházi jelenségeire is érvényes a stílusmeghatározás, kivéve minden idők legelőkelőbb irodalmi jelenségét a francia „klasszikus drámát”. Tehát a barokk korstíluson belül, francia barokk színházi jelenséggel egyidőben a 17. század „a francia klasszicizmus” nagy korszaka is.

Vizsgáljuk meg először, hogyan jelenik meg a barokk a középkori hagyományokhoz legjobban kötődő spanyol színházművészetben!

A reneszánsz szellemet Spanyolországban torzította leggyorsabban és legteljesebben barokkra az egyházi és hűbéri ízlés. Ebben az országban még a XVII. században is *erkölcsi eszménykép* – a lovagvilágban oly nagy párosszal átélte „*lovagi becsület*”, vagyis – a gondolkodás nélküli, feltétlen hűség, a bírálat nélküli szolgálat a király, az abszolút monarchia iránt. Spanyolországban már a középkorban is általános volt a színházi kultúra – a misztériumjátékok zökkenő nélkül módosultak azzá az erős konfliktussal teljes drámává, amelyet antik alapon a reneszánsz állított a színpadra, és amely Spanyolországban azonnal zsúfolt pompájú barokká vált. 1588-ban elpusztult a verhetetlennek hitt, spanyol tengeri haderő, a Nagy Armada. Anglia lett az első számú tengeri nagyhatalom, az angol politikai, gazdasági felfelé, a spanyol hanyatlás kezdete is egyben. De még nem a kultúráé! A mérhetetlen, felhalmozott gazdagság még jóideig nem engedte láttatni a hanyatlást, sőt a művészetek hihetetlen felvirágzása, a színház fénykora érzékelhető az elkövetkező évtizedekben. A zsúfolt nézőterek előtt játszó jellegzetesen spanyol corral színházak megmérhetetlen mennyiségben állítják színpadra a spanyol aranykor nagy szerzőinek: Guillen de Castro, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustin Moreto és Calderón de la Barcanak a darabjait.

Cervantes, aki csak vendég a műfaj területén, csak maga mintegy húsz színművet, közjátékot írt. Vega közel kétezret, Calderón hozzávetőleges négyszázat.

A spanyol aranykor kiemelkedő nagyságai közül Vega a „*legreneszánssabb*” jelenség. Vega a kardforgató nemesek világából jött, a vallásosság és a királyhűség a vérében van, mégis az ő darabjai mutatnak fel legtöbbet a közrendű emberek sérelmeiből, erkölcsi igazából (A hősfalu). A *becsület* és *szerelem* ellentéte az ő drámaiban kapja legtisztább megfogalmazását, s egyidejűleg a közélet, magánélet ellentmondásait is megjeleníti (Sevilla csillaga, 1617). A spanyol dráma a Vega által megfogalmazott drámaelméletből s

saját drámaírói gyakorlatában is alkalmazottakból kapta azt a **formát**, amelyet szabályként fogadtak el a kortársak és utódok.

Vega dramaturgiája szerint minden *konfliktusból* három napot kell kiválasztani: amikor elkezdődik, amikor a tetőpontjára hág és amikor kibonyolódik. Három egymást követő napon is játszódhat a cselekmény, de *bármilyen időtávolság is elválaszthatja egymástól* – a drámai végkifejlet szempontjából fontos –, a különböző napokon, helyeken játszódó *eseménysort*. A lényeg csak egyazon ellentét folytatódjék! Mindegyik nap története egy-egy felvonásban sűrűsödik, vagyis egy-egy felvonásban csak ezen az egy napon belül történeteket játszzák el. Az ellentét bonyolódásának minden mozzanatát bemutatják ugyanúgy, mint az angol jelenettechnikában Shakespeare-nél. Összefoglalva a spanyol, Vegától örökölt dramaturgia szerint egymástól élesen elválasztott felvonásokon belül, egymáshoz kapcsolódó gyors jelenetek mutatják be a cselekményt. A versben írt dialógusok szövegében a jelenet hangulat szerint változnak a versformák (rímes, rímtelen, nyolcszótagos, tizenegyes). Az élet egyszerre komor és derűs! A spanyol színház az angolhoz hasonlóan darabon belül váltogatja a vígjátéki és tragikus feszültségű jeleneteket.

Míg Vega a barokk ízlésen belül elsősorban reneszánsz költő, legnagyobb utódának Calderónnak életművében már oly teljessé válik a barokk pompa, zsúfolt túldíszítettség, s ezek mögött a szemlélet irracionálizmusa, hogy alig látszik már a reneszánsz előzmény. Calderón virágkorában, a hosszú ideig a világ első hatalmának tartott Spanyolország legyőzője, Anglia már a polgári forradalomnál tart. A spanyol főnemesség retteg mindenféle változástól, kialakul a bizonytalanságérzés, félelem az ismeretlentől. A világ bonyolulttá, áttekinthetetlené válik, de a felhalmozott gazdagság még ragyogó díszletéül szolgál e káprázatos végjátéknak. A művészetek pompázatosabbak mint valaha is voltak, s a spanyol ember belemérül a káprázatokba, az illúziókba. Calderón, aki a lélek elragadtatását igénylő főnemesség életérzését fejezi ki darabjaiban, általában fenntartás nélkül átveszi mestere, Vega dramaturgiáját, de nála a pergő cselekmény csak alkalom a *lélek kalandjainak ábrázolására*. Jellemei végleteesebbek, szenvedélyei pusztítóbbak, világképe egyházasabb, misztikusabb. Híres, *Az élet álom* c. (1635), regényes színművét versben írta. A **nagy barokk témák**: az idő múlásának érthetlensége és tragikuma, az álom és valóság, lét és illúzió, vágy és megvalósulás elmosódó kontúrú játékaik jelennek meg Calderón költői színpadán.

Segismundo királyfit apja gyermekkorától távoli, magányos börtönben őrizteti, mert születésekor sötét előjelek jósolták, kegyetlen zsarnok uralkodó lenne belőle. A Vegától elsajátított dramaturgia szerint építkezik a bonyolult cselekményű dráma, amelynek főhőse a királyfi olyan körülmények között kerül hol börtönbe, hol trónra, hol megint vissza a börtönbe és onnét újra a hatalom csúcsára, hogy minden esetben kénytelen azt hinni: az előző életét csak álmodta.

„Mily csodás s megfoghatatlan
Álomlás a mi létünk!
Káprázat csak káprázatban,
Amit végigélni vélünk.
Álmodunk, s azt hisszük: élünk!”

(Calderón: *Az élet álom*. III. felv. Segismundo monológja)

Calderón korában az emberek végletes érzelmekben élik át a bizonytalanságot, reménytelenséget: a vallás misztikum, vagy a hedonikus életélvezet egyaránt a menekülés lehetőségeként jelenik meg. Az egyházi szertartások színtere a templom maga is illúziót nyújtó zsúfolt pompájú látványossággá válik, s ilyen helyszínen a mise is színházszerű lesz. A reménytelenségben feloldást adó másik menedék a színház is sok esetben misztikát, vallásos eragadtatást, egyházi szertartást idéz fel hatásában. A barokk drámaköltő szertartásmesterré válik aki által a sokszínű barokk világ maga is színházzá változik át, s létrejön – a kor kedvenc kifejezésével élve – a „*Theatrum Mundi*” a barokk „*Világszínház*”, amely a teljes univerzumot magába öleli.

Calderón *A nagy világszínház* (1637) című művében a világmindenséget, a teremest, a vallási mítoszokat, a világtörténelmet egyetlen óriási, bonyolult színjátéknak ábrázolja, amelyben az emberek eleve megszokott szerepeket játszanak, majd jelenésük végeztével számot kell adniuk az Úrnak, a nagy játék rendezőjének, hogyan alakították szerepüket.

Calderón darabjában az *allegória* eddig nem ismert méretű, a *középkori moralitásokból* átvett alkalmazásának 17. századi megvalósulását láthatjuk:

A színmű kezdetén a *Mester* (az Úristen) saját dicsőségére színdarabot akar játszani, és elosztja a szerepeket a *Királynak*, a *Bölcsnek*, a *Szépségnek*, a *Gazdagnak*, a *Koldusnak*, a *Parasztoknak* és a *Gyermekeknek*. A *Világ* adja a játékhoz szükséges kellékeket és a szerepek eljátszására vonatkozó utasításokat. A *Paraszt* és a *Koldus* eleve tiltakozik a nyomorúságos szerep ellen, amelyet a darabban (életben!) játszania kell. A *Törvény* olykor figyelmeztetni próbálja a játékosokat, de azok alig veszik figyelembe az intelmeket. A művet nagyméretű ítélkezés zárja le, melyben a *Koldus* és a *Szerzetes* azonnal az égbe szállhat, a *Királynak* és a *Szépségnek* bűnbánatot kell tartania, a *Paraszt* kegyelemben részesül, csak a *Gazdagnak* kell tudomásul vennie, hogy eljátszotta életét.

A spanyolok, közöttük elsősorban Calderón fogalmazta meg leggyakrabban és legköltőibben a teljes emberi sorsot teátrálisan felfogó gondolkodásmódot, a keresztény világlátnézet barokk megjelenési formáját.

A középkori elemeket tovább bontakoztató, a spanyol Siglo d'Oro dráma- és színházművészetével ellentétben, felületesen nézve úgy tűnik, a francia „Grand Siècle” nem a középkori örökséget folytatja, hanem a reneszánsz antik kultuszának elvetett magjaiból sarjast erőteljes virágokat.

Az úgynevezett francia klasszicista tragédiában elsősorban Corneille és Racine színpadán a görög mitológiából jól ismert hősök (*Phaedra*, *Thézeusz*, *Hippolitosz*, *Iphigénia*) vagy az ókori történelem nagy alakjai (*Britannicus*, a *Horatiusok*, *Nero*, *Bereniké*, *Titus*, *Nagy Sándor*) vagy a Biblia őtestamentumi hősnői (*Eszter*, *Atália*) jelennek meg. Ismertek a szereplők, ismert a történet s annak végkifejlete. Mégis merőben új minden, az *állandó*, (az antikvitas nagy témái és a forma) csak látszat: a lényeg a *változóban* rejlik. Az átvett téma, a megújított forma és eszköztár új tartalmakat takar!

Vizsgáljuk meg először ezt a *klasszicizáló*, a barokk bonyolultságától látszólag olyannyira elütő *formát*! A formát az antik minták nyomán stilizálják. Atisztotelész felfedezése sem újdonság, megtették már bő századdal előbb Itáliában, amikor az eredeti a „tisztá” tragédiát akarták újra színpadra állítani Firenzében, Mantovában, Nápolyban, Velencében – ekkor új műfaj született a „félreértésből”... De a XVI. század francia reneszánsz költészete is ókori minták felé fordul: Étienne Jodelle *A fogoly Kleopátra* című páros rímű zengő alexandrinusokban írt ókori témájú drámájában már 1552-ben egy helyszínen, egy napon belül, egyetlen cselekményvonalban bonyolítja a történetet. Egy szá-

zaddal később Nicolas Boileau, a Napkirály udvarának hivatalos esztétája *L'art poétique* című híres, esztétikai-dramaturgiai tankölteményében foglalta össze a klasszicizáló dráma teljes szabályzatát. Ami Arisztotelésznél, a nagy görög mintaképnel csak javaslat a drámai egység betartására, az Boileau-nál már áthághatatlan szabály. A hármas egység törvénye gúzbakötötte a drámaköltőket a 17. században, s a 18. század végéig teherterele is maradt a francia irodalmi igényű drámaköltésnek. Voltaképpen miről is van szó? Kötelező érvényű szabály, hogy a cselekmény egyazon helyszínen 24 órán belül, mellékcselekmény nélkül haladjon a kibontakozás felé. A szigorú dramaturgiai szabály mintaszerűen valósul meg Racine Phaedrájában. Már az expozícióban, tehát az első felvonásban meg kell tudnunk minden olyan tudnivalót, amely hozzájárul a konfliktus megoldásához. Az expozícióban tehát benne van már a megoldás. Különböző is minden néző (vagy olvasó!?) tudta mily tragikus sors vár Thézeusz athéni király szép ifjú feleségére, Phaedrára, aki mostohafiába, Hippolitoszba lett szerelmes. A költő művésze nem is a meglepetések, a váratlan fordulat kitalálásában rejlett. A dráma hatása elsősorban azon múlott, hogy a szerző milyen úton s milyen elegánsan vezeti le az egyetlen lehetséges eredmény felé a cselekménysort. Soha csiszoltabb dramaturgiai formát sem azelőtt, sem azóta nem talált a drámatörténet!

A klasszicista dramaturgia a görög drámából, főleg Szophoklész tragédiáiból elemezte ki a konfliktus menetének ötös tagoltságát, így jött létre az ötfelvonásos forma. (Shakespeare drámáira is ráerőszakolták a későbbiekben ezt a beosztást!) A felvonások beosztás rendszeres *függöny használatot* is jelez. Meglehetősen paradox módon, hiszen a helyszín állandó, nem változik. Mire kellett tehát a függöny, a felvonásos beosztás? Tagolásra, az idő, a 24 órás időtartam múlásának a jelzésére? Az angoloknál egyvégtében peregetek a jelenetek; a spanyol corral egymással szemközt álló váltószínpadain függöny nélkül is bonyolult díszleteket mozgattak, a változó színen a néző a legfontosabb cselekmény mozzanatokát mind láthatta, szeme előtt párbajoztak a színpadon lettek öngyilkosok a szerelmesek... A francia klasszicista drámában minderről csupán veretes költői nyelven beszélnek a szereplők. A történet, a konfliktus kibonyolítása, az erőszakos cselekmények (gyilkos, mérgezés, halál, párbaj) a színen kívül játszódnak. A francia drámaesztétika diktátuma szerint nem azt kell eljátszani a színen ami történik a szereplőkkel, hanem azt, hogy ami történt, azt *hogyan veszik tudomásul* a cselekmény résztvevői, és milyen hatást vált ki belőlük. *A drámai folyamat a szereplők tudatában, értelmében, érzelmében játszódik.*

A francia abszolutizmus korában vagyunk, ne feledjük, az udvar kényes a társadalmi egyensúlyra, visszariasztó tehát minden ami erőszakos, ami durva, ami nem logikus. Kímélve, kifinomult emberek bonyolult intellektuális gyönyörűsége ez a drámaforma, szép mint egy matematikai levezetés!! Visszariasztó önelemző vallomások a szenvedély elsőpőr erejéről váltakoznak e drámában a szereplők egymást elemző dialógusaival. A kristálytiszt formában a lélek bonyolult mélysége tárul fel. *A klasszicista formában barokk életérzés jut itt is érvényre a színpadon.* Vizsgáljuk meg e felvetést a Phaedrában! A néző tanítja Phaedra gyötrődő szenvedélyének, lelki pokoljárásának, de az udvari etiketthez hozzácsiszolódott szerző őt, a királynőt megkíméli minden nemtelen intrikától. A forrponton izzó, eleve reménytelenségre ítélt szerelem háttérében a 17. századi francia udvari élet erkölce, gondolkodásmódja, szokásvilága tűnik elő minduntalan. Racine-nál Thézeusz halálhíre, mint drámai fordulat, nem csupán arra teremt alkalmat Phaedrának, hogy szabadnak érezvén magát szerelmet valljon mostohafiának. Racine bonyolult di-

nasztikus viszonyokat, öröklési viszályt, vagyis a hatalom újra felosztásának konfliktusát is beépíti darabjába. Ki a trón jogos várományosa? A túszként az udvarban tartott királylány, a levert, megsemmisített előző dinasztia egyetlen élő tagja Aricia? (Mellesleg Hippolitosz szerelme). Vagy maga Hippolitosz az elsőszülött fiú? Vagy a törvényes király Théusz és Phaedra csecsemőkorú fia? Vagy maga az özvegy, Phaedra? Euripidésznél, Racine ókori mesterénél a holtak hitt király és férj váratlan hazaérkezésekor Phaedra, hogy mentse magát, leplezze saját bűnét, csábítással vádolja az ártatlan, a szűz Artemisz istennőnek hódoló tiszta mostohafiút az apánál. A 17. század kifinomult udvari szelleme már nem teszi lehetővé, hogy a mitológiához híven egy fenséges személy így tegyen. A rút intrikát a dajka, tehát egy szolga végzi el, hogy mentse szeretett úrnőjét, s nem elhanyagolható tényező az sem, hogy egy „oly nemes királynő”, a trónörökös anyjának becsületéről van szó (Racine előző). Racine soha semmiben sem vét a kötelező drámaesztétika ellen, amelynek az udvari illem is szerves része. A tragédia végkimenetele egyformán borzalmas halállal sújt ártatlant s bűnöst. De nem a nyílt színen! Az öngyilkos dajka halálhírét egy udvarhölgy meséli el. Az apai átoktól sújtott Hippolitosz a mitológiából ismert módon hal kegyetlen halált. Megtudjuk, a nevelőjét, Theraménoszt játszó színésztől, aki szép hosszú monológban, érzékletesen regéli el a borzalmas halál mikéntjét – csak olyan kifejezéseket használva, amely nem sérthet érzékeny füleket. Természetes, hogy Phaedra halála, mérget vesz be, sem a nyílt színen történik, ott csak elbűcsúzik s bevallja bűnét. A mitológiai téma, a tökéletesen szerkesztett klasszicista forma ily módon tükrözi saját korának. A látszólagos rend és fegyelem bonyolult viszonyrendszereket és a kor emberének még bonyolultabb lelkiességét takarja csupán. Puritán színpadon a hősök csak szavalnak, nem a színpadon játszódnak le a döntő cselekménysorok. Ez az eseménytelenség mégis izgalmat kelt, mert a néző a lélek drámáját, kalandját éli át; mert a drámaköltő az egyéni tudat vetületében mutatja be a külső objektív világot és a tudat melyéről ható ösztönöket is.

Ennek a végtelenül magasrendű irodalmi színháznak, elit, de meglehetősen behatárolt szűk közönsége volt. Franciaországban a klasszicista színházzal egyidőben attól teljesen eltérő dramatikus formák, színjátéktípusok is virultak, utóéletüket, hatásukat tekintve nem kevésbé jelentősek. Sőt igazi nagy tömegeket a látványos zenés „barokk színház vonzott”. Jóval népesebb közönsége volt a klasszikus triász máig leggyakrabban játszott szerzőjének, Molière-nek. Mindent tudott a drámaírásról, amit a korfízlés megkövetelt, nem esett nehezére a hármasegység követelményeit betartva ötfelvonásos verses drámát írnia (Tartuffe, Misanthropie). De mivel elsőrendű színházi ember volt: színész, rendező, táncos és koreográfus, nyitott volt mindenre, ami igazi színház az antikoktól a vadonatújig. Őt nem hagyta hidegen az itáliai *commedia dell'arte* színészek hatalmas párizsi sikere, sem a Versailles-i udvar pompaszerete, igénye a színpompás, káprázatos ötleteket felvonultató zenés darabokra, balettekre. A király, XIV. Lajos szerette a balettet, sőt maga is kitűnően táncolt. Molière ahogyan ráértett a párizsiak igényeire, időben számot vetett a szórakozni kívánó udvar vágyával, ízlésével is. Köztudott róla, hogy vígjátékaiban összeolvasztotta a drámatörténelem addigi minden jelentékeny vígjátéki törekvését. Plautus öröksége, a francia vásári bohózat, a *farce* vérbősége, a *commedia dell'arte* típusai, fogásai mind jelen vannak műveiben. Az örökség átformálódik, újjászületik kezén, új műfajokat hoz létre, gyilkos szellemessége máig ható, halhatatlan figurákat teremt: a fősvényt, az úrhatnám polgárt, az álszent, képmutató Tartuffe-öt. Molière a barokkra oly jellemző nem tiszta, kevert műfajjal kezdte előadói pályafutását, a *zenés pásztorjátékkal*.

Jellemvígjátékait is ügyesen hangolta át, tette kívánatossá a királyi udvar számára, ének és táncbetétekkel tarkította. Az *úrhatnám polgár* c. vígjátékában már nemcsak a szünetekben, *közjátékként* jelenik meg a tánc és az ének, hanem a darab cselekményébe kapcsolódva, annak szerves részévé válik. Megszületik a *comédie-ballet* vagyis a balett-komédia, amely oly jól fejezte ki a kor „carpe diem” hangulatát. Molière az udvari ünepségek egyik felelőse, a másik a „flórencinek” csúfolt itáliai születésű Lully, ekkor már „A király zenésze” cím birtokosa, vagyis XIV. Lajos zenei főintendánsa.

A mindenre felfigyelő, éles szemű Lully szinte azonnal csatlakozott Molière-hez. Eleinte az udvari balettnak a zenei részét igyekezett fejleszteni; az előadást duókkal, triókkal, párbeszédos jelenetekkel, belépőkkel és finálékkal bővítette ki. Miután a király tetszését elnyerték s az udvarban tartós sikerre számíthattak, Lully, Molière párizsi „nagyközönsége” számára írt darabjainak is zeneszerzője lett, egészen Molière haláláig. Közös munkák sora reprezentálja együttműködésüket: *Az eliszi hercegnő* 1664; *Monsieur Pourceaugnac*; *Úrhatnám polgár* 1670; *Psyché* 1671).

Lully neve a későbbiekben a francia opera kialakulásának történetével fonódik egybe, de a drámai színházban szerzett tapasztalatait is nagyszerűen kamatoztatja majd az olasz fzlés mellett.

Párizsban főleg olasz szcenikusok munkássága nyomán virágzott ki a látványos színmű, a „pièce à machine”, a „pièce à grand spectacle” – hatalmas közönség sikert aratva (Az aranygyapjú, Circe – Thomas Corneille). A festői színpadon játszódó, ragyogó technikai ötletektől hemzsegető érdekes történeteket is zenei elemekkel díszítették. Ez a fajta színjáték típus is a francia opera felé mutat. Lully, Philippe Quinault librettista és Ch. L. Beauchamps koreográfus személyében megtalálta azt a két munkatársat, akikkel meg tudta valósítani művészi elképzeléseit. A sikertelen, bátortalan francia kezdeményezések után (Cambert), egy olasz vitte sikerre Franciaországban az új barokk műfajt, az operát. Lully 1672-től 1687-ben bekövetkezett haláláig 19 operát írt. Ezek jellegzetesen barokk „kevert műfajú” darabok: „*balett-tragédiák és balett-operák*”.

Ez az elfranciásodott olasz teremtette meg a klasszicista tragédiák szavaló, majdnem kottázható, zeneien szép *deklamációjából*, a francia operák tipikus recitatívóit. Lully mintaképe a korabeli francia tragédia volt, a Théâtre Français-ba járt, hogy tanulmányozza és lekottázza a nagy színészek deklamációját. *Az irodalom- és színháztörténeti találkozik itt a zenetörténettel...* Romain Rolland, Lully egyik francia monográfusa úgy véli, a kor költői deklamációja hatott a zenei deklamációra, sőt a kor költői, színpadi deklamációját manapság leginkább Lully recitatívói őrizték meg. Lully operáiban teljessé ki egész pompájában az abszolút királyság apoteózisa, s színpadán maga a Napkirály a kor hősi mintaképeként jelent meg.

SZAKIRODALOM

Szerb Antal: A világirodalom története, Magvető, Budapest, 1989.

Oswald Spengler: A Nyugat alkonya. Budapest, Európa, 1994.

George Steiner: A tragédia halála. Európa, Budapest, 1971.

Hegedűs Géza – Kónya Judit: Kecskéének. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1999.

Romain Rolland: Lully, Gondolat, Budapest, 1959.

A színház világtörténete I. kötet. Főszerk.: Hont Ferenc, Gondolat, Budapest, 1972.

Jean-Jacques Roubine: Introduction aux grandes théories du Théâtre. DUNOD, Paris, 1996.

Marie-Claude Hubert: Histoire de la scène occidentale (de l'Antiquité à nos jours). Colin, Paris, 1992.

Jean Racine: Phaedra, Előszó

A tanulmány megírásánál sokat hasznosítottam volt mesterem, Vajda György Mihály professzor úr, a témához tartozó gondolataiból, frásaiból.